De scheppende schizo

Pieter de Nijs
5 april 1995 – verschenen in De Groene Amsterdammer nr. 14

Een uit de hand gelopen poging tot het beheersen van het onbeheersbare, zo zou je het werk van Adolf Wolfli kunnen noemen. Hij creeerde een eigen wereld als harnas tegen de buitenwereld. Maar de buitenwereld drong toch binnen, in de vorm van verheerlijking van zijn 'art brut'. Adolf Wolfli: Kosmische reizen is tot en met 14 mei te zien in De Stadshof, museum voor naieve en outsiderkunst, Blijmarkt 18-20 in Zwolle.
De bundel Art brut: Teksten tussen kunst en waanzin (uitg. Perdu) geeft een overzicht van de ideeen over kunst van geestesgestoorden en de relatie met art brut.

HEBBEN GENIALITEIT en gekte iets met elkaar te maken? Afgaand op een negentiende-eeuws cliche wel. Avonturenromans van auteurs als Verne worden bevolkt door nutty professors van wie de verbeelding lichtelijk op drift is geraakt. Ook het populaire en romantische beeld van geniale kunstenaars impliceert vaak een directe relatie tussen uitzonderlijke artisticiteit en geestelijke ontsporing - kijk maar naar Holderlin, Rimbaud, Van Gogh, Modigliani. Aan het einde van de negentiende eeuw neigden doktoren ertoe aan te nemen dat gekte de creativiteit beinvloedt en dat geestesgestoorden neigen naar het bizarre. Ze gaven hun patienten pen of penseel om uiting te geven aan veronderstelde artistieke impulsen. Misschien was dat wel het begin van die hedendaagse eufemistische activiteit die 'bezigheidstherapie' wordt genoemd.

Dat er zich op de grenzen van kunst en waanzin mooie dingen afspelen staat buiten kijf. Er ontstaat echter een probleem zodra theoretici zich ermee gaan bemoeien. Een notoir voorbeeld is Dubuffet met zijn art brut-idee. Dubuffet introduceerde het begrip art brut voor kunst die persoonlijk en origineel is en op geen enkele manier in verbinding staat met de kunsttraditie. Hij had daarbij vooral het werk van 'onaangepasten' op het oog, geestesgestoorden en bewoners van psychiatrische inrichtingen, maar de term kan worden gebruikt voor kunst van 'marginalen' van welke soort dan ook - kunstamateurs, naieve schilders enzovoort.

Dubuffet sloot met zijn art brut-idee aan op een aantal voorgangers, vooral artsen en psychiaters, die het 'artistieke' werk van psychiatrische patienten hadden beschreven: Lombroso, Reja, Prinzhorn, Morgenthaler en Navratil, om er enkele te noemen. Net als zij hanteerde Dubuffet impliciet een normatief begrip met betrekking tot de kunst van geestesgestoorden: ook hij ging ervan uit dat deze kunst uitsluitend interessant is wanneer ze origineel en expressief is. Dubuffet zette zich met zijn art brut stevig af tegen de art culturel, de gevestigde kunst van de academies en musea. Alleen 'buitenstaanders' waren in staat tot het produceren van levenskrachtige kunst, zo leek zijn adagium. Met zijn nadruk op het primitieve, pre- culturele aspect toont Dubuffet zich een aanhanger van de 'romantische' opvatting over de oorspronkelijkheid van de (psychopathologisch) kunstenaar. Wanneer hij met andere dan romantische ogen naar het werk van veel van deze 'kunstenaars' had gekeken, was hij misschien niet zo gemakkelijk aan hun lijden voorbijgegaan en had hij wellicht bemerkt dat er in hun kunstzinnige uitingen van spontane artistieke expressie vaak maar weinig sprake was.

DUBUFFET BESTEMPELDE het werk van Adolf Wolfli (1864-1930) tot een van de belangrijkste uitingen van de art brut. Dat was vooral bekend geraakt door Walter Morgenthaler, de psychiater die in 1907 in een kliniek in het Zwitserse Waldau met Wolfli had kennisgemaakt en die in 1921 een boek over zijn patient publiceerde: Ein Geisteskranker als Kunstler. Voor biografische gegevens baseerde Morgenthaler zich op de levensgeschiedenis zoals door Wolfli zelf genoteerd in de eerste jaren na zijn opname in Waldau. In deze autobiografie openbaart zich Wolfli's treurige geschiedenis met de kracht van een bijna onafwendbaar noodlot. Hij beschrijft een treurige jeugd met een zieke moeder en een drankzuchtige vader. Als jonge wees wordt hij tewerkgesteld als boerenknecht en geregeld mishandeld. Na een serie ongelukkige liefdes zoekt hij op onhandige manier contact met enkele zeer jonge meisjes. Dat leidt tot een beschuldiging van aanranding en een gevangenisstraf van twee jaar. In de gevangenis lijdt Wolfli aan buien van agressie. Tevens klaagt hij over ingebeelde lichamelijke gebreken, over achtervolgingsdromen en hallucinaties. In 1895 wordt hij ter observatie opgenomen in Waldau. De diagnose luidt: paranoide schizofrenie.

Ook in de kliniek slaat Wolfli er bij tijden op los, maar die agressie neemt af wanneer hij in 1899 begint te tekenen en te schrijven. Eerst op materiaal waar hij toevallig de hand op kon leggen, later op grote vellen blanco krantepapier, die hij samenbond tot een Heft. Toen hij in 1930 stierf, besloeg zijn totale oeuvre een stapel van bijna twee meter volbeschreven en dicht betekende Hefte, sommige wel een halve meter dik.

Tot voor kort was van Wolfli vooral het tekenwerk bekend, maar zijn beeldende werk beschrijven zonder het daarbij te hebben over zijn vertellende werk, is onmogelijk: daarvoor gaat het een te vloeiend over in het ander. Dat vertellende werk - proza, afgewisseld met gedichten, muzikale composities en illustraties - telt 45 grote boeken, met 25.000 volbeschreven pagina's, zo'n 1500 tekeningen en ongeveer evenveel collages. Het begint met een imaginaire autobiografie, Von der Wiege bis zum Graab, die geleidelijk overgaat in een fantastisch reisverhaal. In zijn imaginaire levensverhaal treedt Wolfli zelf als 'held' op, in de leeftijd van twee tot acht jaar en vermomd als Doufi,

die in gezelschap van een gestaag aangroeiende groep vrienden op luxe lijnschepen naar onder meer naar Amerika, Spanje, Groenland, Australie en China reist. Erg ver van huis raakt hij echter niet: al die landen lijken op Zwitserland. Regelmatig wordt het verhaal - feitelijk niet veel meer dan een beschrijving van de landstreken die worden aangedaan, met een uitputtende opsomming van steden en architectonische wonderen - onderbroken door branden, schipbreuk en natuurrampen, wat aanleiding is voor het noteren van lijsten van het aantal slachtoffers en van de kosten die aan begrafenissen moeten worden besteed. Het geheel wordt verlucht met onzinnige (klank)gedichten en liederen met vaak exact dezelfde strofebouw (stuk voor stuk gemakkelijk te zingen op de wijze van een koraal uit de Mattheus Passion: 'O Haupt voll Blut und Wunden').

Opvallend vaak valt de kleine Doufi in afgronden of stort hij van bergen. Wolfli noteert voor zijn lezers een hilarische som: 'Die vorliegenden Un-glucks-Fall-Ziffern genau zusamgezahlt, ergibt nun insgesamt, folgendes Resultat. Exakt, 412 ½ Kilometer Fall- Linie oder, nahetzu, 86 Stund. Zahlt man aber die samtlichen Un-glucks-Fall-Linien, wahrend meiner gantzen iirdischen Wanderschaft zusammen auf dem gantzen Eerdball herumm zusammen, mittels einen dunnen Kupferdrahts aneinandergereih't, so ergiebt diess eine einheitlichen Un-glucks-Fall-Strecke von HavenStadt an der spanischen West- Kuste bis nach Insbruck in Tiroll.'

In het vervolg op Von der Wiege bis zum Graab, de Geographische und Allgebraische Hefte, begint Wolfli met een imaginair vermogen de landen die hij bereist op te kopen en de aldus 'veroverde' gebieden te reorganiseren. Alle krijgen een nieuwe naam, met het prefix 'Skt. Adolf'. Maar het bereizen en veroveren van de aarde is Wolfli, die zich nu Skt. Adolf II noemt, niet genoeg: hij trekt de kosmos in en transformeert ook deze in een Skt. Adolf-Schopfung. Aan vervoermiddelen is geen gebrek: met een Riesen-Flugschiff vliegt de Riesen-Reise-Avantgaarde van het ene naar het andere hemellichaam. Ook is er sprake van een 'Riisen-Kannaari: 10 Meter Spann-Flugel-Weitte' en van de 'Allmacht-Riesen-Dampfer-Skt-Adolf-Wiege'. De reis groeit uit tot een wezenlijke nieuwe schepping, met Wolfli als een Uhr-uhr-Vater aan het hoofd, met een volledig nieuwe kosmologie en een compleet nieuw godenstelsel. Ook het conventionele getalsysteem moet eraan geloven: om na het quadrillard door te kunnen tellen ontwerpt Wolfli 23 nieuwe getallen.

VEEL INTERPRETEN hebben de dichtbeschreven en -getekende vellen van Wolfli geinterpreteerd als een uiting van horror vacui: de ontembare neiging om een leegte vol te maken. Het werk van Wolfli toont zeker een neiging tot overdrijving en overbetekening, en dat geldt zowel de taal als het beeld. Die neiging leidt tot talige deformaties. Zo rekt Wolfli klanken op met behulp van een toegevoegde klinker of medeklinker. Wanneer hij het heeft over het Uhrwald, dan geeft de extra h aan dat hij in dat woord het verstrijken van de tijd wil benadrukken. In de extra i in iirdisch klinkt het aardse van zijn dwalingen door, maar ook het ontsporen daarvan in de gekte.

In beeldend opzicht valt Wolfli's talent voor compositie op. Schijnbaar werkte hij zonder vooropgezet plan van de ene hoek van het papier naar de andere. Niettemin is het resultaat altijd een evenwichtige, vaak symmetrisch opgebouwde compositie, met een centraal thema en decoratieve randen daaromheen. Typisch is de aaneenschakeling van onderscheiden representatiesystemen. Plattegronden vloeien moeiteloos over in driedimensionale voorstellingen. Strofen en regels worden begonnen of afgesloten met vignetten: maskers met een kruisje op hun hoofd of met een mijterachtig hoofddeksel, vogelachtige wezens of fantasiedieren. Tekst en muziek meanderen tussen wegen en rivieren door of functioneren zelf als weg of rivier. Lichamen van personages strekken zich uit over het volle oppervlak van een stadsdeel. Pleinen zijn ogen, straten zijn zinnen, de rug van een slang vertoont de tekening van een spoorbaan. Het is het rijk van de voortdurende transformatie, van de manieristische metamorfose. Het onderscheid tussen afbeelding en decoratie, tussen de verschillende tekensystemen, tussen de grammatica van de taal, de orthografica, de muzieknotatie en de geografische of symbolische aanduiding valt volledig weg. Het meest kenmerkend is de Skt. Adolf-Schatz-Kammer-Schlussel: naast een muziekcompositie wordt de sleutel gegeven in de vorm van een sleutel: vorm is inhoud.

WOLFLI'S WERK vertoont veel van wat als karakteristiek voor de gedachtenwereld van de schizofreen wordt aangemerkt. Naast overbetekening en intensivering van de gebruikelijke woordbetekenis vertoont de schizofreen de neiging tot de vlucht in een hallucinerende schijnwerkelijkheid. Leo Navratil noemde verder onder andere het optreden van dissociatiegevoelens (het spreken over het 'ik' als 'hij'), 'kosmische zelfvergroting', getalssymboliek en metamorfosen. Voor de beeldende kunst noteerde hij: horror vacui, het gebruik van oersymbolen als de slang (de ouroubouros), het kruis en het oog. Soms mikt de schizofreen bewust op verduistering van de betekenis: hij mijdt direct contact met anderen en voelt zich daarom veiliger wanneer zijn boodschap niet direct wordt begrepen. Zo creeert hij voor zichzelf een vrijplaats, een eigen wereld, als een soort harnas tegen de invloed van de buitenwereld, die de binnenwereld dreigt te overmeesteren. Een eigen taal, grammatica en spellingregels helpen daarbij. Hoewel er dus sprake is van een afschermen van het 'ik', wordt dit soort uitingen vaak geinterpreteerd als (wanhopige) pogingen om werkelijk gehoord en dus serieus genomen te worden.

De kenmerken van de schizoverbeelding zijn in het werk van Wolfli moeiteloos aan te wijzen. Volgens sommige interpreten vertoont dat bovendien de stigmata van achtervolgingswaanzin. Maar er is hier veel minder sprake van paranoia dan van een uit de hand gelopen poging tot het beheersen van het onbeheersbare, van de onafwendbaarheid van het noodlot en de tomeloze krachten van de natuur, het leven en de seksualiteit. De reismetafoor heeft, net als de metafoor van de val, voor Wolfli een soort rituele kracht. Voor het op reis gaan is het vermogen tot afscheid nemen essentieel. Dat Wolfli zichzelf in de persoon van Doufi bij voorkeur in een soort herhaalde Zondeval manoeuvreert, getuigt van een fixatie op de gebeurtenissen die hebben geleid tot zijn insluiting. Wolfli beeldt zijn alter ego af als iemand die van het Noodlot een duwtje heeft gekregen bij het afscheid nemen van zijn moeder, zijn familie, de hem bekende wereld. En

het is alsof zijn imaginaire aardse en kosmologische omzwervingen uitsluitend tot doel hebben om de pijn van dat geforceerde afscheid af te dekken. Als om de krachten van het Noodlot te bezweren, vangt Wolfli dat in een allesbeschrijvend en levenvervangend ‘kunst’-werk. Hij mikt niet op een evocatie van een imaginaire wereld, integendeel, hier wordt cartografie bedreven: de wereld moet in kaart worden gebracht en daarmee beheerst. Hoewel de imaginaire reiziger zich, in zijn Luft-Ballon of met de hulp van de Riisen- Kannaari, schijnbaar verheft boven zijn zelfgecreeerde wereld, ontstaat er nergens afstand of diepte: hij blijft gevangen in het gestileerde oppervlak van de plattegrond. En net als in de romans van Verne of Raymond Roussel ontstaat nergens werkelijk leven: die evocatie moet steevast wijken voor de technisch-exacte beschrijving. Zoals de doden in Roussels Locus Solus door een vinding van een geniale wetenschapper opnieuw in beweging komen om tot in het oneindige de ingrijpendste gebeurtenissen van hun leven te ‘acteren’, zo lijken de ‘personages’ van Wolfli gevangen in een irreele wereld vol beschrijvingen, maar zonder leven.
Wolfli keek zelden om naar de tekening die hij had voltooid; onmiddellijk begon hij aan een nieuw vel. Zijn werk heeft iets van Indiaanse zandschilderingen: het kost jaren om ze te voltooien en daarna worden ze onmiddellijk weer uitgeveegd. De tekeningen en beschrijvingen dienen slechts als rituele bezweringsformules.

Wolfli ontwikkelde een persoonlijke taal en een persoonlijke mythologie om letterlijk de wereld en de kosmos in te lijven in een totaalkunstwerk, maar hij liet zich in zijn verbeelding niet uit zijn fixaties wegvoeren: hij maakt slechts pas op de plaats, steeds opnieuw en in een eindeloze herhaling.

HET IS MOOI DAT Wolfli’s werk te zien is in de Stadshof in Zwolle, museum voor naieve en outsider-kunst. De representatie van die volstrekt persoonlijke wereld in zijn eigenzinnige rituele herhalingen blijft betoverend, maar de andere exposities maken het mogelijk zijn werk te vergelijken met minder beroemd, maar daarom niet minder fascinerend werk van andere ‘buitenstaanders’. Zo is een van de zalen ingericht met werk van Bertus Jonkers: muren en plafond zijn overdekt met een grote hoeveelheid etsplaatachtige paneeltjes, met daarop gedichten, aforismen en geometrische tekeningen die aan een Mandala doen denken. In een van de hoeken staat een glazen kubus, de Tempel van God Olifant, beplakt en gevuld met uitgeknipte afbeeldingen en met stukjes papier die met kernachtige zinnen zijn beschreven. Binnen de kubus vertonen zich de gedrongen zuilen van een miniatuurtempel, onderdeel van de miniatuur-‘Stad van Overgave’. Jonkers past in het rijtje van outsider-kunstenaars omdat zijn werk inderdaad zonder voorbeeld is - of je moet in de manier waarop hij zijn huis had ingericht een eigentijdse echo zien van Kurt Schwitters’ Merzbau.
Er zijn meer voorbeelden van volledig eigenzinnig werk te zien, zoals de imaginaire steden van Willem van Genk (ooit afgedrukt in de Raster-aflevering ‘Imaginaire reizen’) en de ingenieuze machines die Gerard van Lankveld met zelfgemaakt gereedschap bouwt, zoals de Syntalan (een soort stoommachine). Ook Van Lankveld houdt er een eigen land op na, de fantasiestaat Monera. Wat aan het werk van deze buitenstaanders fascineert, is de hardnekkigheid waarmee ze bouwen aan een eigen oeuvre. Tussen hun werk en dat van Wolfli zijn wel degelijk parallellen te trekken, zoals er ook lijnen lopen naar het werk van bouwers van follies en schrijvers van fantastische romans. Een van de overeenkomsten is dat zij allen bereid zijn om ‘zich te laten gaan’ in hun fantasie, om - even - het verstand op afstand te houden.
Maar het verschil tussen kunst van een buitenstaander en die van een geestesgestoorde is dat de eerste daar bewust voor kan kiezen en dat er voor de laatste van keuze geen sprake is. De grote fout van de romantische theorie van de artistieke gek is dat ze spel ziet op de plaats van dodelijke ernst. Een geestesgestoorde confronteert ons met de fundamentele onzekerheden van het bestaan: met het dubieuze van het idee dat wij ons een beeld kunnen vormen van onze psyche, dat we die psyche te allen tijde kunnen beheersen en dat we de taal als een simpel instrument kunnen hanteren om onszelf ‘uit te drukken’. Dat de resultaten van de artistieke activiteit van geestesgestoorden en van buitenstaanders vaak even ongerijmd en ongeremd zijn, heeft meer te maken met het bewust kunnen en durven loslaten van de rem dan met een aangeboren genialiteit of originaliteit.

Met dit alles blijft de vraag waarin de kunst van outsiders nu verschilt van de kunst van insiders, onbeantwoord. Misschien schiet je met zo'n term wel hopeloos je doel voorbij en diskwalificeer je er de kunst van die ‘buitenstaanders’ juist mee. Misschien. Een ding is zeker: de directrice van de Stadshof noemt het museum ‘een vorstelijke buitenplaats’, en dat is het.